

ESTRATÉGIAS TEXTUAIS DE RESSIGNIFICAÇÃO DO SENTIDO NA TRADUÇÃO DO TEXTO ARTÍSTICO

Mário Ferreira*

RESUMO: O artigo postula que o potencial de recriação do texto artístico pode tornar-se mais alto, se observado o princípio de que, no trabalho de tradução, a unidade lingüística operativa é o texto. Defende-se que a unidade textual constitui a zona de interseção adequada ao estudo do confronto entre dois sistemas lingüísticos. Apresentam-se propostas de tradução de cinco poemas sâscritos extraídos do *Amaruçatakam* (“A centúria de Amaru”).

Palavras-chave: tradutologia, unidade textual, poesia sâscrita.

Quando me ponho a pensar nos problemas da tradução de textos artísticos – a qual implica sempre questões de *passagem, mudança e transformação* de conteúdos entre pólos intertextuais e interculturais –, lembro-me sempre do livro XII da *Odisséia*, em que se narram as aventuras de Ulisses junto à ilha das sereias. Como qualquer marinheiro de Ítaca, sei que ouvir o canto das sereias e querer agarrá-lo – quer dizer, apoderar-se do sentido¹ dum texto de arte moldado

(*) Professor do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da FFLCH-USP.

(¹) Seguindo a conceituação de Coseriu (1982: 177), oponho o *sentido* à *designação* e ao *significado*. A designação nomeia o universo extralingüístico, estruturado como representação de estados de coisas reais ou pensadas, comum,

numa língua e fixá-lo no âmbito de outra – é tarefa destinada inevitavelmente ao fracasso, conforme o sabe todo aquele que já navegou por estas águas perigosas. É até possível que algum êxito parcial nesse empreendimento seja obtido, mas a totalidade da obra literária de arte, essa sempre se recusa a render-se, no todo, àquele que a quer agarrar. Nas histórias das literaturas, é recorrente o tema do *fracasso* da tradução – para não falar no tema da *censura ao tradutor*, personagem a que é costume referir-se no mais das vezes com reparos, críticas e insultos. À semelhança do brocardo *Traduttore, traditore*, são dezenas as máximas que se regozijam com doutrinar a “impossibilidade da tradução”. A minha preferida é a de Robert Frost (*apud* Rónai [1976: 79]), que afirma que se pode definir como poesia exatamente aquilo que se perde na tradução de um poema, na transposição da língua original para a língua de chegada – restando assim para a tradução o consolo, de resto insignificante, de servir de pedra de toque negativa para aquilo que justamente pretende reproduzir.

Em face disso, as estratégias para o assédio às sereias parecem ser aquelas sugeridas na *Odisséia*. Podemos tapar os ouvidos com cera e passar ao largo da ilha – o que equivale a assumir a inviabilidade da tradução de textos artísticos e a recusar no todo o empreendimento. Ou podemos nos amarrar no mastro do navio, a fim de nos manter vivos e, ao mesmo tempo, desfrutar da audição dos cantos inebriantes. Amarrar-se ao mastro significa para mim, em minha comparação, teorizar – isto é, teorizar sobre o ato de traduzir –, quer dizer, transformá-lo em objeto de cognição, compreendê-lo em termos de método e de epistemologia e delimitar-lhe o espaço

enquanto possibilidade de significação, à espécie humana. O significado – e portanto a significação e a resignificação – refere o conteúdo do universo a designar, expresso, num ato de fala, por uma dada língua. O sentido, culminação concreta do percurso designação–significado, assinala “o conteúdo lingüístico particular que, num determinado ato de falar (ou num ‘texto’), é expresso mediante a designação e o significado e para além da designação e do significado com tais” (Coseriu [1982: 177]).

dentro do qual a tarefa da tradução pareça possível. Eis o ponto de partida do presente texto, o qual tem por objetivo analisar o problema da ressignificação do sentido na tradução de textos artísticos. Com base no postulado saussuriano de que “é o ponto de vista que cria o objeto” (Saussure [s.d.: 32]), proponho, de início, que toda tradução é exeqüível, desde que acompanhada de uma teoria que lhe justifique positivamente os procedimentos.

Em trabalhos referentes a esta área de pesquisa (Ferreira [1991: *passim*; 1997: 152-154]), tenho defendido a hipótese de que é lícito enquadrar as teorias de tradução já pensadas em dois tipos lógicos bem definidos, que tenho chamado, tomando os termos à psicologia e à filosofia, de traduções de cunho ontológico e traduções de cunho cognitivo. As traduções de cunho ontológico são aquelas que têm por meta o ato perfeito da transposição do sentido, de uma língua para a outra, constituindo seu desiderato a reprodução, por emulação, de um mesmo ser – qual seja, o sentido configurado num texto –, independentemente dos sistemas de significação em confronto. As traduções de cunho cognitivo são aquelas que entendem a operação tradutora como ato de análise do sentido original, compreendendo o texto da tradução apenas uma tentativa de entendimento do texto de partida.

Nos trabalhos já apontados, tenho também defendido a premissa heurística de que a tradução de textos artísticos constitui um ato lingüístico dotado de plena viabilidade operatória,

“desde que se atribua à operação tradutora o desiderato, não de reconstruir, no texto de chegada, a totalidade ontológica – ou seja, a totalidade do ser – do texto de partida, mas sim o de configurar, no texto de chegada, uma hipótese de cognição do sentido do texto de partida”
(Ferreira [1997: 152]).

A divisão dos modelos de tradução em dois tipos lógicos contrastantes parece lícita, porquanto as metas de signifi-

ção que lhes orientam os procedimentos são igualmente opostas. Configuram-se, desse modo, em consonância com os modelos de operação tradutora, dois objetivos semióticos diversos.

“O primeiro objetivo [o do modelo ontológico], regido pelo imperativo da perfeição, o qual projeta a sua sombra, a imperfeição, transforma a operação tradutora em ato destinado fracasso: sua meta – configurar no texto de chegada a identidade do texto de partida – radica numa impossibilidade lógica, porquanto implica construir o duplo do ser – ou, para empregar os termos da lingüística, formular um sentido único mediante o concurso, em si contraditório, de sistemas diversos de significação. O segundo objetivo, que confere à tradução o estatuto de ato cognitivo, recusa, ao contrário, a polaridade perfeição/imperfeição, entendendo que a operação de tradução constitui um processo heurístico virtualmente aberto, eis que todo objeto de conhecimento – e um texto artístico efetivamente o é – admite um universo de leituras que se pode desdobrar ao infinito. A esse respeito – em relação ao caráter virtualmente aberto da obra de arte –, pode-se lembrar a afirmação de Chesterton, segundo a qual hoje se pode ler e compreender a obra de Shakespeare de forma superior à da leitura que dele tinha o próprio autor, visto que temos nós hoje não só o texto shakespeariano como também toda a reflexão que a ele se acrescentou e que se tornou, devido ao processo de formalização das tradições literárias no ocidente, parte integrante do modo pelo qual essa obra é hoje decodificada e compreendida.

Entendidos nestes termos os objetivos da tradução artística, os métodos de operação que lhe são próprios adquirem também perfis contrastantes. Na tradução de cunho ontológico, a operação tradutora é aferida em termos da perfectibilidade da relação dos sistemas em confronto – assim, o contraste entre dois idiomas, entre dois sistemas, ou entre dois meios –, o que pressupõe a existência de uma identidade reconhecida no texto de partida e a necessidade de recuperar tal identidade. Na tradução de cunho cognitivo, que visa ao assédio da matriz de sentido do texto de partida, a operação de tradução é sempre entendida como provisória, na medida em que considera que

o sentido dos textos em confronto é sempre passível de uma reconfiguração intelectual. Na tradução ontológica, o problema da tradutibilidade circunscreve-se à propriedade dos sistemas de sentido em contraste. Na tradução cognitiva, a conversão de sentidos em sistemas de significação convoca a totalidade dos sentidos constelados. Ou seja, a tradução ontológica entende o problema da tradução como obra afeta ao confronto entre línguas – sua dimensão é marcadamente lingüística. A tradução cognitiva abrange o lingüístico, e abre-se ao extralingüístico; sua dimensão é semiológica, entendendo-se este termo na acepção que Saussure (s.d.: 44) lhe dá, ou seja, como estudo dos signos em circulação ‘no seio da vida social’” (Ferreira [1997: 152-154]).

Para resumir tais oposições: a tradução ontológica entende o confronto entre os textos de partida e de chegada como contraste de idiomas, servindo ambos ao mesmo sentido – donde o seu fracasso, pois os idiomas históricos apenas em pequena parte são interpenetráveis. A tradução cognitiva concebe o mesmo confronto como contraste entre *textos*, ou seja, como unidades de sentido que abarcam e ultrapassam os significados dos idiomas – donde a sua viabilidade, porquanto as unidades textuais, dado o seu maior nível de universalidade, estão virtualmente habilitadas para se reconstruir nos elementos de um outro sistema.

Aqui está, portanto, o primeiro ponto da hipótese teórica que, a meu ver, justifica e torna possível o trabalho da tradução artística: na operação tradutora, não se traduzem as formas idiomáticas em si mesmas, inscritas no texto de partida; traduzem-se, antes, as matrizes textuais criadas pelo texto, de que as formas idiomáticas são apenas elementos construtivos.

Traduzir, nesta orientação, significa, portanto, estabelecer uma relação heurística entre dois textos, sendo um, o da tradução, o interpretante – provisório, aperfeiçoável e, a meu ver, necessário – da totalidade de sentido, jamais exaurível, do texto original. Noutros termos, o texto da tradução é

sempre um texto crítico, estabelecido, porém, na forma de êmulo do texto de partida.

Até agora, tenho estado falando de textos – e mormente de textos artísticos –, e torna-se neste passo importante conceituar tais termos. Conforme o têm estabelecido as teorias textuais, é o texto a unidade básica da linguagem, para a qual tende a comunicação humana (cf. Ferreira [1991: 28-42]). O texto é um sistema de organização sintática e semântica. Compreende palavras e frases, mas não constitui a mera somatória desses elementos, visto que, como unidade de comunicação, tem regras próprias de constituição, que não cabe aqui explicitar. Quanto ao texto artístico, pode-se tentar defini-lo – esquematicamente –, opondo-o ao texto não artístico. Ao contrário deste, o texto artístico não é utilitário – o que não quer dizer certamente que não seja útil. Quero dizer que ele não é um utensílio, que se coloca, em princípio, a serviço duma relação de comunicação, envolvendo falante/falante ou falante/objeto – como, por exemplo, num contrato comercial ou num manual técnico. O texto artístico não é um instrumento *para* o outro. Ele é um *ser em si*, que se fecha sobre si mesmo, bastando-se no seu universo de som e sentido.

Sendo um sistema de significação que simula bastar-se a si mesmo, o texto artístico simula igualmente construir-se mediante um vínculo de motivação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. A motivação da linguagem – forjada no texto de arte – constitui o traço diferencial dos textos de arte. Ela não é gratuita, nem acessória. É ela que transforma os poemas nessas construções fascinantes, capazes de estabelecer vínculos inusitados, criativos, inesperados, na relação do homem com seus símbolos, forçando a linguagem a tornar-se simulacro das coisas do mundo ou sistema de designação aberta a possibilidades infinitas. A relação de necessidade simulada entre som e sentido, por infundir alto grau de individuação ao texto, constitui o principal obstáculo à tradução, visto que, como já disse antes, é

logicamente impossível duplicar-se, em outro sistema lingüístico, a não ser como símile, um ente de linguagem que, por definição, é único.

Nesta perspectiva, cabe à tradução transformar-se em instrumento de cognição de um sistema que, em si mesmo, já é um instrumento cognitivo. Sua meta – sua *hybris*, ou sua miragem – é reconstruir a totalidade do sentido do texto original. Como isto não é possível, resta, à operação tradutora – o que por si só a justifica –, procurar assediar no texto-alvo a matriz de significação, construída nos planos da expressão e do conteúdo, trazendo à luz estratégias de significação – ou, para precisar melhor, estratégias de ressignificação do sentido – que reconheça válidas. As estratégias para realizar-se tal meta são virtualmente infinitas, tão ilimitadas como são as estratégias de construção do texto artístico, e não é possível prevê-las a todas. O que se pode é apresentar estratégias parciais, válidas caso a caso, e que possam apontar para procedimentos gerais.

A título de conclusão parcial, eis, em resumo, as premissas de operação da tradução de cunho cognitivo:

- estabelecer o confronto entre unidades textuais – e não entre idiomas;
- situar o alvo da tradução na interseção entre as matrizes textuais, a qual pode ser recomposta em relações não necessariamente unívocas, do tipo 1 por 1, no âmbito dos idiomas confrontados; e
- considerar a tradução como uma proposta cognitiva, projetada por sobre o eixo *zero – n*, relativamente ao sentido do texto original, e a este como um sistema potencialmente aberto de designação.²

⁽²⁾ Na transcrição das palavras sânscritas, empregam-se caracteres redondos nos vocábulos em itálico ou – pelo critério contrário – caracteres itálicos em vocábulos em redondo, para assinalar, quando necessário, uma distinção diacrítica.

Para exemplificar os postulados teóricos referidos, sejam os seguintes textos – cantos sirênicos que, como sugerido antes, tornam, a meu ver, preferível, à cera nos ouvidos, a amarração ao mastro.

Os poemas cuja proposta de tradução aqui apresento pertencem à obra *Amaruçatakam* (ed. Apudy [1831]), título que se pode traduzir como “A centúria de Amaru”, ou “Os cem poemas de Amaru”. Trata-se de obra datada provavelmente do século VII d.C., redigida em sânscrito – num sânscrito que é costume chamar de clássico –, em estilo *kāvya*, isto é, num estilo de extrema sofisticação verbal, tanto no que respeita à forma como ao conteúdo. A obra tem aparentemente temática amorosa: consiste ela numa verdadeira gramática do relacionamento homem/mulher – enfocando inúmeras situações a ele pertinentes, como a corte, a conquista, a separação, a reaproximação, a perda, e os sentimentos que lhes correspondem, como a paixão, a insegurança, a esperança, a dor, o gozo. Nas entrelinhas, percebe-se, porém, que a temática amorosa não esgota as possibilidades de compreensão do texto, visto que há, disseminadas na coletânea, alusões diversas aos mitos do çivaísmo – sistema religioso, ao mesmo tempo devocional e metafísico, centrado nas figuras do deus Çiva e de sua contraparte feminina Çakti, que era costume representar por dois ícones de pedra – um, pontiagudo, chamado *linga* (o masculino), e outro, circular, chamado *yonî* (o feminino). Estas duas palavras são recorrentes no texto, mas nunca aparecem de forma explícita, e sim camufladas, por assim dizer, em contrações silábicas, como se verá adiante. É como se a obra quisesse sugerir que, por sob a aparência do encontro entre os sexos, está a regência, imanifesta e virtual, dos

Assim, em *vyâjenâgatamâvrnoti hasitam*, no poema 36, o [r] e o [n] redondos marcam, respectivamente, a vogal retroflexa e a nasal cacuminal, por oposição ao [ɾ] semivocálico e ao [ɳ] dental, e o [m] redondo assinala a nasal *anusvâra*, por oposição ao [m̐] nasal bilabial. O acento circunflexo indica o alongamento das vogais.

princípios complementares de Çiva e Çakti – princípios que o çivaísmo estipula deverem ser reabsorvidos em seu estado original de equilíbrio, mediante a ação sacralizante, a cumprir em todos os domínios cósmicos, afeta à conciliação ontológica dos pólos fenomênicos opositivos.

Eis os textos selecionados (números 36, 3 e 39), nos originais³ e nas traduções por mim propostas.⁴

*âcamkya pranatim patântapihitau pâdau karotyâdarâd
vyâjenâgatamâvnoti hasitam na spastamudviksate/
mayyâlâpavati pratîpavacanâ sakhyâ sahâbhâsate
tasyâstisthat nirbharapranayitâ mâno 'pi ramyodayah//36//*

Comedida esquivava medida
recata rótula resgata
suposto júbilo embute
defesa face cerra trava.
Rude contradita, se falo
desconversa – Ó dama! – reclama.
A manha, tomara, mantenha
porquanto amanhã amaro gozo.

*ekasmin çayane parânmukhatayâ vîtottaram tâmyator
anyonyasya hrîdi sthite 'pyanunaye samraksatorgaauravam/
dampatyoh çanakairapângavalanân miçrîbhavaçcaksusor
bhagne mânakalîh sahâsarabhâsam vyâvrttakanthagrahah/
/3//*

⁽³⁾ Reproduzidas, com modificações, de acordo com Ferreira (1980: 87-91).

⁽⁴⁾ Conforme o conceito de Jakobson [s.d.: 122-130]).

Dorso contra dorso, no leito
(grave cerrada a sacra jóia)
pulsa no peito o duro arrufo.
Doce desvela afeto o flanco
ridente impulso irrompe rápido
nódulo laço amarra cópula.

*gâdhâlinganavâmanîkrtakucaprodbhinna romodgamâ
sândrasneharasâtirekavigalatkâñcîpradeçâmbarâ/
mâ mâ mânada mâti māmalamiti ksâmâksarollapinî
suptâ kim nu mrtâ nu kim manasi me lînâ vilînâ nu kim//39//*

Roto seio fá-lo o fero braço
terça vara roça a tersa pele
sumo suco mana a vera graça.
– Vem, bem, vem, tem a vim, vem –
silente sussurro sibila.
Absorta exangue extinta
para qual amante voa a mente?

*pîto yatah prabhrti kâmapipâsitenâ
tasyâ mayâdharararah pracurâh priyâyâh
trsnâ tatah prabhrti me dvigunatvameti
lavanyamasti bahu tatra kimatra citram//44//*

Sedento sorvera
o cêntuplo Sol,
sazonado seio.

Agora a sede aguda.
Por que a maravilha?
Há muito sal lá.

*drstah kâtaranetrayâ cirataram baddhvânjalim yâcitah
paçcâdamçukapallave ca vidhrto nirvyâjamalingitah/
ityâksipyâ samastamevamaghrmo gantum pravr̥ttah çathah
pûrvam prânaparigraho dayitayâm uktastato vallabhah//26//*

Lânguido olho contempla lasso
súplice gesto conjura gélido
a veste renhida arrebatada
generoso enredo o abraça.
Mas cruel a porta logra e parte.
Desamada lívida soluçante
aniquila o débil hálito esvai.

Conforme se terá observado, as traduções propostas obedecem a um desígnio deliberado. Procuram elas “sanskritizar” a língua portuguesa, projetando nela procedimentos característicos da escritura de Amaru. É esta uma escolha crítica, que visa a lançar luz sobre a arquitetura textual dos originais, a qual é, precisamente, o âmbito em que se configura de modo forte a função *poética*⁴ individualizada nos textos sânscritos.⁵

Vejamos, em mais detalhes, os critérios seguidos nas versões em português.

⁽⁵⁾ Com vistas a contrastar as traduções propostas (e, talvez, corroborar a máxima de Robert Frost, citada antes...), ver, no Anexo, as traduções – que não consideram a configuração *textual* dos poemas sânscritos – de Fraz Toussaint, segundo as versões de Hollanda (1949: 33; 97; 25; 98) e de Devadhar (1984: 54; 30; 46; 85).

“Polissemia natural”, “tendência para o enigma”, “valores antes sugeridos que explicitados”, assim resume Renou (1978: 12-13; 35) as linhas de força do estilo *kāvya*. Para homologá-las, ao menos em parte, num idioma que não dispõe dos recursos polissêmicos sedimentados no patrimônio vocabular da língua sânscrita, recorri a dois procedimentos:

– primeiro, privilegiar, no nível do léxico, as palavras dotadas por natureza de acepções ambíguas (como *roça*, *trava*, *renhida*, *recata*, *vara*), ou tornadas ambíguas, do ponto de vista da cadeia sonora (*lasso*/*laço*, *tersa*/*terça*, *cerca*, *fá-lo/falo*) ou da classificação morfológica (assim, *mesura*, *enredo*, *desconversa*, *esquiva*, *sibila*, simultaneamente verbos e substantivos); no nível do sintagma, as construções passíveis de leitura dúplice (assim, *comedida esquiva misura*; *nódulo laço amarra cópula*), que extremam o elenco de opções metafóricas disponíveis ao leitor/ouvinte; e

– segundo, fragmentar a coesão dos níveis semânticos superpostos (o que é um recurso textual recorrente do *kāvya*, chamado *çlesa*), alinhando lado a lado acepções primárias e secundárias, com vistas a estranhar-lhes a significação.

Na tentativa de recriar a sofisticação verbal característica dos originais, são recorrentes nas versões as aliteraões, os jogos de palavras e as rimas internas. Dada a relação indissolúvel que une significante e significado nos tropos aliterativos, a tradução procurou recompensar a inevitável dissociação nas correspondências exacerbando o recurso às rimas internas e estabelecendo a aliteração como um dos vetores de construção dos poemas em português. Para exemplificar com o poema mais sofisticado da série, o de número 39, a magnífica e sutil aliteração em *mâ* (particularmente eficaz para circunstanciar o auge da fruição amorosa) ressurgiu transposta de maneira não literal, e sim como um vetor de texto, numa

seqüência de monossílabos equivalenciados, assim como o par rímico *līnā vilīnā* é indiretamente recuperado na seqüência *amante (...) a mente*. Os dois versos finais do poema 36 (baseados num embricamento acústico de reciprocidade – *a manha, amanhã, amaro, mantenho, tomara*) constituem um exemplo da exacerbação aliterativa.

Estruturados em função das inumeráveis opções eróticas dos jogos amorosos, os poemas veiculam, como disse antes, referências emblemáticas à oposição mínima masculino/feminino, inserindo o discurso amoroso num refinado superparadigma criptográfico da sexualidade. Neste sentido, descubro, engastado em *gādhālingana* (poema 39, *gadha* + *alingana*, lit. “o abraço cerrado”), o símbolo metonímico de Çiva. Contraparte orbrigatória do falo, comparece o emblema feminino complementar no adjetivo pronominal *anyonya* (poema 3), cujo significado óbvio – “pertinente a um e outro” – configura e diagrama uma sutil alusão icônica ao enlace amoroso. Equivalenciados em português, reaparecem os mesmo signos em semelhante processo de ocultamento: o masculino, nos poemas 36 e 39 (no primeiro caso em forma verbal simples – *falo* – e no segundo numa forma contrata – *fá-lo*); o feminino, no poema 3, dissimulado em metáfora (*sacra jóia*), que intensifica as sugestões eróticas codificadas na homologia mulher = pedra preciosa. Observe-se que, nestas ocorrências, a equivalência se dá em nível de contraste textual, e não no nível do contraste entre idiomas.

No que diz respeito à metrificação, na impossibilidade de transpor com eficácia o esquema silábico dos originais, os versos portugueses se organizam em conglomerados vocabulares reunidos pela uniformidade de acento e de número de sílabas. Assim, por exemplo, as três primeiras linhas do poema 39, em que a concretude da configuração silábica, aliada ao estranhamento sintático, contribui para tornar efetivos a hieraticidade e o vezo nominalizante da sintaxe sânscrita. É esse também o caso do poema 3.

Por outro lado, não obstante a organização da cadeia de significação depender sobretudo da organicidade física do vocábulo, as versões em português obedecem a determinadas pautas métricas, mas essa obediência corresponde, na verdade, a um artifício retórico – a intensificação da carga significativa de versos ou de palavras estratégicas mediante a ruptura deliberada da expectativa dada por um padrão reiterativo.

Entrecruzando-se com os recursos acima apontados, o cunho sintático das versões portuguesas tem por meta simular e assinalar o estilo nominal e a característica escamoteação vocabular da língua sânscrita. Para tanto, procurei apagar os valores verbais ativos, confundindo-os semanticamente com os substantivos (assim, *rude contradita, se falo* – 36), ou enfileirando-os em seqüências nominais ambíguas (por exemplo, *nódulo laço amarra cópula* – 3). Por igual motivo, recorri também ao entravamento sintático dos sintagmas (economicamente pontuados e despojados de partículas conectivas), no propósito de imobilizar-lhes a significação e de tornar-lhes a leitura/audição obrigatoriamente recursiva.

No conjunto, os procedimentos de tradução aqui referidos representam tão-somente estratégias de ressignificação do sentido dos textos originais. Por assim ser, as traduções propostas – construídas segundo os princípios do modelo cognitivo – não se apresentam como absolutas, quer dizer, como emulação integral dos textos sânscritos, mas como possibilidades relativas – abertas portanto ao infinito – de cognição. Não obstante a relatividade e, portanto, a precariedade das traduções propostas, é lícito, apesar de tudo, postular que o potencial de recriação do texto artístico, tal como aqui esboçado, pode se tornar mais alto, se observado o princípio de que, no trabalho de tradução, a unidade operativa é o texto, e não a frase ou a palavra. Por conseguinte, sendo o texto a instância superior de construção do sentido, constitui a unidade textual – reconhecida no original e emulada na língua

de chegada – a zona de interseção adequada ao estudo do confronto entre dois sistemas lingüísticos. Confronto, em suma, que se estabelece, em face do sentido de partida, como um programa textual de estratégias de ressignificação, as quais são relativas, não previsíveis *in principio* e necessariamente criadas na relação intertextual estabelecida na interseção dos sistemas de sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- APUDY, A. L. (ed., trad.) (1831). *Anthologie érotique d'Amarou*. Paris, Dondey-Dupré.
- COSERIU, Eugenio (1982). *O homem e sua linguagem*. Rio de Janeiro, Presença/EDUSP.
- DEVADHAR, Chintaman Ramchandra (1984). *Amaruçatakam*. Délhi, Motilal Banarsidass.
- FERREIRA, Mário (1980). *Cinco poemas de Amaru – Uma proposta de tradução*, in *Cultura Sânscrita*, 1. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 87-91.
- _____. (1991). *A tradutibilidade do texto artístico. Elementos para a configuração do algoritmo tradutológico*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado.
- _____. (1997). *Notas para um diálogo entre culturas – As traduções de Fagundes Varela de poemas sânscritos*, in *Língua e Literatura*, 23, p. 151-169.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de (1949). *Amaru. Poemas de amor*. Rio de Janeiro, José Olympio. (Tradução de TOUSSAINT, Franz. *Amaru. L'amour fardé* [?].)
- JAKOBSON, Roman (s.d.). *Lingüística e comunicação*. São Paulo, Cultrix.
- RENOU, Louis (1978). *L'Inde fondamentale*. Paris, Collection Savoir.
- RÓNAI, Paulo (1976). *A tradução vivida*. Rio de Janeiro, Educom.
- SAUSSURE, F. de (s.d.). *Curso de lingüística geral*. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

ABSTRACT: *The paper postulates that the re-creation potential of the artistic text may become stronger, if noticed, at the work of translation, the principle that the operative linguistic unity is the text. It is substantiated that the textual unity constitutes the intersection zone suitable to the confrontation between two linguistic systems. Translation propositions are presented from five sanskrit poems pertaining to Amaruçatakam ("The century of Amaru").*

Keywords: *translation theory, textual unity, sanskrit poetry.*

ANEXO

Traduções dos poemas sânscritos, segundo as traduções de Franz Toussaint, de acordo com as versões de Hollanda (1949: 33; 97; 25; 98):

36.

“Saúda-me com solene lentidão, e oculta os pequeninos pés sob a franja do vestido. Toma do leque, e observa com atenção as flores pintadas que o matizam. Se acaricio a sua gazela domesticada, ela se põe a alisar as penas do seu papagaio. Se me arrisco a falar, logo ela interroga uma de suas servas...

Mas eu gozo mil delícias com a sua timidez”.

3.

“Embora estendidos sobre o mesmo leito, eles têm as costas voltadas um para o outro, seus lábios estão cerrados, e ocultam cuidadosamente no fundo do coração todo o amor com que se amam. No entanto, vede como se espreitam pelo canto do olho, como seus olhares se encontram, como sentem arrefecer-lhes a cólera, e como se enlaçam de repente”.

39.

“Com os seios amarfanhados, a cabeleira em desordem, os olhos cerrados, as pernas e os braços ainda trêmulos de volúpia, ela me pede, numa voz ofegante: – ‘Por favor! Aca-ba... Não posso mais!’ E o seu silêncio se eterniza.

Estará morta, ou simplesmente adormecida? Estará absorta em deliciosa meditação, ou pensará em outro?”

44.

“Minha sede recrudescer desde o dia em que, sequioso de amor, bebi em seus lábios a divina ambrosia. Mas que razão tenho para me espantar? Havia tanto sal naquele beijo”.

E de Devadhar (1984: 54; 30; 46; 85):

36.

“Expecting that I would fall at her feet she carefully covers them up with the hem of her garment; she conceals the smile upon her face under some pretext, and does not look me in the face; when I talk to her, being averse to talking (to me), she engages her friend in conversation: let alone her ardent love, even this anger of the slender one, as it rises within her, is so sweet!”

3.

“Lying on the same bed with averted faces, suffering for want of response in their conversation, though the desire to

placate each other lay in the heart, the couple was jealous of their prestige; but slowly their glances mingled as the eyes rolled to their corners, and their love-quarrel suddenly broke down in laughter and passionate embraces”.

39.

“Her fair bosom was pressed low under the close embrace, and the skin bristled with happiness; the garment slipped off from the region (of ther person) where the girdle is worn as the ardour of love rose to a pitch of intensity and she whispered weakly: ‘Now do not, thou remover of my pride, do not commit any excess, it is enough!’ I wonder if she was sleeping or was dead, or sank into my heart or simply melted away!”

26.

“She looked at him for a long time with timid eyes; she besought him with folded hands; then she held him fast by the edge of his garment and embraced him without any reserve; but when the hard-hearted villain, rejecting all this, prepared to go away, the beloved first of all renounced all hope of life and then her lover”.